

『椿三十郎』とジャンル

橋 本 淳

は じ め に

1962年に公開された黒澤明（1910–1998）の『椿三十郎』は、前年に公開された『用心棒』とともに、日本映画史におけるひとつの分水嶺をなしている。それは、時代劇の様式、とくに殺陣におけるそのパラダイム転換を齎した作品として、人口に膾炙している。そしてその転換のために、この二作品は、結果から遡行されるように映画史に位置づけられ、一般的な意味を付与されている。たとえば、佐藤忠夫は『日本映画史第3巻』のなかで次のように記述している。

東宝で黒澤明は、三船敏郎を三十郎と名乗るヒーローとして『用心棒』（1961）と『椿三十郎』（1962）の二本のチャンバラ映画を作った。主人公の浪人者は居合い抜きの達人であり、西部劇の早撃ちガンマンと同じように刀に手をかけたと思うともう敵を倒している。それまで深刻な主題とメッセージのある映画を主に作ってきた黒澤明としては、珍しくデビュー作の『姿三四郎』以来とっていいアクションとユーモアの痛快なエンターテインメントであり、興行的に大成功をおさめた。そしてこの二本の成功は一般の時代劇にも大きな影響を与えた。三船敏郎の立回りは伝統的な時代劇スターたちの外見的な優美さを重んじた立回りに較べると、ずっと粗っぽいうえにスピーディーだった。黒澤明はそれに、人間の肉が刀で斬られるときの音を想像で作り出して入れたり、『用心棒』では斬られた人間の腕を野良犬がぐわえて走るとか、『椿三十郎』のラストでは三船敏郎が

居合い抜きで刀を抜いた瞬間、相手の仲代達矢の首から血が一メートルも吹き上げるといったショッキングな演出を加えたりして、残酷味を倍加させた。これらは多分にブラック・ユーモア的な演出だったのだが、これらが評判になると、たちまち残酷趣味の競争が流行した。(佐藤 1995: 61)

この記述からも分かるとおり、黒澤の二作品は、以後の「残酷趣味の競争」、ジャンルでいえば「残酷時代劇」に影響を与えた作品と見なされるのが大方の見解である⁽¹⁾。とくに『椿三十郎』は、事後的に見れば、時代劇における「残酷趣味の競争」を決定づけた作品として、遡行され、固定されているといってよい。

しかしながら、「残酷時代劇」の起源というラベルは、同時代における黒澤とジャンルの関係を見るためには、作品の本質を捉え損なうものでしかない。結論を先取りすれば、同時代における黒澤とジャンルとの関係は錯綜したものである。本稿の目的は、史的通説をとりあえず吊り上げつつ、『椿三十郎』というテキストをいまいちど俎上にのぼすことによって、黒澤とジャンルの錯綜した関係の諸相を整理することにある。そのために、わたしが具体的な考察のよすがとしたいのは、『椿三十郎』の映画制作の前段階で黒澤が行なった脚本の改訂である。黒澤は『椿三十郎』が企画された際、以前に他の監督のために書いていた脚本を大幅に変更し、自身のものとしている。なぜ、黒澤は『椿三十郎』のために元の脚本を書き改めたのか。そして何を、黒澤は改訂したのか。この問いの先に、黒澤とジャンルとの相互的コミュニケーションが、如いてはこの時代における黒澤の時代劇ジャンルに対する試みの答えが現れるだろう。以下、考察を進めていこう。

1 『用心棒』の受容と時代劇の課題

前述のように、『椿三十郎』は、すでに掲載されていた脚本を『用心棒』の続編となるべく大幅に改訂されたものだ。さしあたって、具体的なテキストの

検討をするまえに、そもそもそのような改訂を要請されたコンテキストの概観をしておきたい。というのも、商業映画におけるジャンルでは「殺陣の様式」といった形式的な要素は、ジャンルを形成する規範と価値が循環する相互的コミュニケーションの一部にしかすぎない。そしてそのコミュニケーションは統計的要素と作品を取り巻く文化的状況が絡まりあう複雑な連関によって形成されるからだ。よって整理するのは次の三点。第一に『用心棒』の統計と同時代の映画との比較、第二に『用心棒』の受容における文化的状況、第三にその関連についてである。

まず、統計の観点からみよう。『用心棒』は、**1961 年の 4 月 25 年**に封切され、ゴールデン・ウィークを中心に**3 億 5 千万円**の配給収入を得た。それは、同年における東宝配給作品のなかで最高の収益である。またそれは、同時期に公開されていた同ジャンルにおける東映、大映の作品を大きく突き放すものでもあった。いわば、『用心棒』は、同時代の時代劇ジャンルに比して、圧倒的な商品性の優位を確保していたのである。同年**12 月**の座談会で伊沢淳は、『用心棒』について次のように言っている。『『用心棒』というのは極端にいうとニュー東映を崩壊させるぐらい、あるいは東映の時代劇の監督たちを気絶させるぐらいの力を示した。このタカが、というのは悪いけど『用心棒』を見て東映の時代劇陣が息をのんじゃった。裏返せば東映の時代劇がだらしがなかったわけだが、とにかく『用心棒』のヒットで東宝がみんな騒ぎ出し、それで大作主義ということになった』（伊沢ほか**1961：48**）。伊沢の論における因果律はかなり強引だが、さしあたり二つの点を確認しておこう。第一に、『用心棒』の圧倒的な商品性の優位、第二にそれが、「大作主義」と関連してくるという点である。後者は、次の文化的状況の問題とも関わってくる。

もっとも、同時代のジャンルのなかで、『用心棒』が卓異していたのは、たんに興行的な成功＝商品性の優位を有していたからという理由だけではない。それは必要条件にすぎない。上で述べた文化的状況の問題との関連を鑑みることなくして、条件は充たされない。文化的状況の問題とは、たとえば、「世界のクロサワ」といった慣用句、いわばわたしたちが黒澤に対して一般的に抱く

漠然としたイメージの受容のなかに潜んでいるといつてよい。そもそも、黒澤の『羅生門』（1950）がヴェネチア映画祭でグランプリに輝き、世界に日本映画を知らしめたことはよく知られている。そして『用心棒』もまた、多くの黒澤作品の例にもれず、ヴェネチア映画祭で評価され、三船敏郎に主演男優賞を齎している。このことは『用心棒』が、とりもなおさず黒澤の特殊なイメージを反復していることを如実に示している。

しかしながらこの時期においては、黒澤あるいは、すでに国際的名声を得ていた溝口健二だけが持ち得た特殊なイメージが、日本映画界全体が標榜とし、また共有しようとしたものに転じていたことに注意を払わねばならない。すなわち、国外からの評価という指標が一般化しつつあったのである。そしてそれは、映画というメディアの危機的意識に端を発している。日本において映画の入場者数が頂点を迎えたのは1958年だが、翌年から減少の途を辿りはじめる。もちろんその原因は、娯楽メディアのなかにおける、テレビという競合相手の出現によるところが大きい。それにより、映画がテレビとの差異を、より正確に言えば、文化的な卓越性といったものを示す必要性が生じてくる。たとえば、岩崎昶は「一九六一年・日本映画の課題」というエッセーで次のような提言をしている。「すわったまま暇をつぶせるテレビ、また一瞬ごとに賭けがあり意外性が待ちうけているプロ野球などに完全に、あるいはよりよくとって代わられるものになる。映画産業は、芸術的体験のたのしみという特殊性をもっと生かしていく以外に、競争にうちかけ、立ち直るチャンスはないと私は思う」（岩崎1961：45）。岩崎は、テレビに対抗しうる手段として、映画の「芸術性」に活路を求めている。その保証を得る有力な手段のひとつが、国外の映画祭における評価であったことは言うまでもないだろう。

一方で、映画のテレビ対策としては、先にふれた「大作主義」もまたひとつの指標として挙げられている。1962年2月の日本映画主要5社のプロデューサー座談会「大作とはなにか」のなかで、それは明確に示される。冒頭の議論提出の言において萩昌弘は次のようにいっている。

昨年から大作という問題が非常にクローズアップされて、各社とも、いわゆる大作でなければ、ということを盛んに言うようになっていきます。これまでの乱作では結局テレビと同程度のものか、それ以下のものしかできない。これでは、テレビに食われてしまうのではないか、というわけで、大作主義というのは好むと好まざるにかかわらず日本映画の新しい方向として取らざるを得なくなってきたわけです。(藤本ほか 1962: 36)

つまり、「大作主義」もまたテレビに対する文化的卓越化の必要性から生じた傾向であることが指摘されている。ここで、それが『用心棒』の商品性の優位の帰結であると伊沢が指摘していたことをいまいちど想起されたい。文化的卓越とマーケティング、この二重性を有する指標としての「大作主義」。それがいかに『用心棒』の受容の二重性と通底しているかについては、もはや贅言を要すまい。

纏めておくと『用心棒』の受容は、統計的にみれば商品性、また文化的にみれば国外からの評価という、一見相反するかにみえる二重性で同時代のジャンル映画のなかで卓異していた。それをジャンルにおける位相に換言すれば、前者はジャンルの中心に位置し、後者はジャンルを超越するということになる。この二重性の並存こそが、「大作主義」という以後の指標を先取りするものとなっていたといってよい。では、その二重性は『椿三十郎』にも存在しているのか。しているとすれば、それはテキストにどのように表されているのだろうか。以下において、それを検証していこう。

2 脚本改訂検証 (1)——登場人物と殺陣

前節の概観を踏まえたうえで、具体的な脚本改訂の検証へと論を進めていきたい。わたしが検証のなかで常に念頭に置いておきたいのは、改訂が同時代の時代劇ジャンルのなかでどのような位相の変化を齎したかという問いである。

黒澤が、『椿三十郎』のために以前認めていた脚本を改訂したことはすでに

述べた。元の脚本、『日々平安』は、1958年7月号の『映画評論』誌上に掲載された。この脚本は、黒澤が山本周五郎の同名の短編（原作では『日日平安』）をもとに脚色したものである。それは、黒澤の創案がいくつか盛り込まれているものの、基本的なプロットとムードは原作にかなり忠実に翻案されている。それゆえに、まず文学ジャンルのなかでの山本の位相を鑑みることが、映画ジャンルのそれを考察するための梯階となるだろう。たとえば大井廣介は、山本が大衆小説に齎した意義は、「チャンバラ否定」、「刀を振り回すヒロイズムをはじめて本質的に否定」したことにあるという（大井 1995： 359）。もちろんそれは、チャンバラ＝剣戟の描写を「本質的に」据える大衆小説のなかでは異端であることを示唆している。多くの山本作品の例にもれず、『日日平安』もまた、刀を抜くことを嫌う浪人が主人公に設定されている。新潮文庫版の解説で木村久邇典は、この作品を「“武家もの”の中でも、“滑稽もの”に属する作品」だと定義している（山本 1965： 467）。江戸時代の武家を時空間の軸に据えているという点ではジャンルの中心に位置するものの、チャンバラ場面を排し、「滑稽もの」すなわち喜劇である点でやはり異端である。その意味でこの作品は、大衆小説というジャンルのなかで、その位相は周縁的だといってよい。それは時代劇という映画ジャンルに媒体を移行したとしても、チャンバラ＝殺陣が娯楽的要素の「本質的」な要素であることを鑑みれば、同様であることは論を俟たない。

ともあれ、この短編に着目した黒澤は脚色を試みる。そもそもそれは、黒澤の助監督であった堀川弘通のためのものであった。しかし、脚本は完成したものの、企画は頓挫するという顛末を辿る。この成り行きを堀川は次のように述懐している。「田中友幸が完成したシナリオを持ち帰って、藤本真澄に見せたところ、『金がかかり過ぎる。主役が小林桂樹やフランキー堺では、商売にならぬ』の一言で、われわれの苦心は水の泡になってしまった」（堀川 2000： 249）。補足しよう。田中は黒澤の共同脚本家、藤本は東宝のプロデューサー、そして主役候補の二人は当時の東宝現代劇のサブジャンルである「サラリーマンもの」で馴染みの俳優である。また、「金がかかりすぎる」という言は、オ

オープン・セット建設の必要性ゆえに出てきた言葉である。刮目すべきなのは、そこに「小品であるにもかかわらず」という含意があることだ。当時の東宝は興行の形態として「レンガ積み方式」といわれる変則的な二本立方式を敷いていた。それは、大作のうえに小品をブッキングする方式の謂いである。「サラリーマンもの」はどちらかといえば後者の役を担うことが多かった。たとえば後に大作として公開された『椿三十郎』の並映作品が『サラリーマン清水港』であるというように。したがって、プロデューサーの藤本が判断したことは、『日日平安』の映画版もまた、山本の原作と同様に、ジャンルのなかでの位相が周縁的であり、観客の広い関心を集めることは不可能だということである。そしてこの映画は、俗にいう「お蔵入り」となった。

とはいえ、この脚本にまつわる顛末はこれで終わらなかった。先に述べたように、1961年の『用心棒』の成功によって、黒澤は東宝から続編の要請を受ける。黒澤はこの脚本を『用心棒』風に改訂することにしたのだ。以下においてその改訂部分を具体的に検討していくことにしよう。照射点は大きく分ければ二点ある。ひとつは登場人物の改訂について、もうひとつはチャンバラ＝殺陣の付加についてである。

もとより『日々平安』の段階では、主人公に小林桂樹かフランキー堺という「サラリーマンもの」の俳優が予定されていた。主人公の名は杉田平野。名のおりおらかな人物で、争い、とくに刀を抜くことを好まない。それが事実上『用心棒』の続編となり、三船敏郎に変更となった。黒澤は要請のとおり、『用心棒』と同じ「三十郎」、つまり無骨な性格、かつ剣の達人に主役を設定しなおし、それとともに脚本を大幅に改訂することにした。まず、『用心棒』のなかで三十郎と最後の対決をした仲代達矢を改訂以前には存在しない室戸半兵衛という役で召還する。仲代演じる室戸もまた『用心棒』と同じく三十郎と最後の殺陣において剣を交えることになるが、それについては後述しよう。この改訂の意図は、『椿三十郎』が『用心棒』の続編として、そのイメージを移植することにある。

だが、『椿三十郎』が他の黒澤作品と比して異色なのは、このような三船・

仲代といったいわゆる「黒澤組」といわれる黒澤映画に馴染みの俳優のみならず、明確に東宝のジャンル映画にまつわる俳優達が配されている点である。それが顕著に現れているのは、三十郎が手を貸すことになる「若侍」達の配役である。加山雄三（井坂）、田中安衛（保川）、土屋嘉男（広瀬）らがそれに当たるのだが、この俳優陣は前年の『大学の若大将』（杉江敏男）にはじまり、のちに「若大将」シリーズとして17作続くことになる東宝のジャンル映画の配役と同じである。しかも明らかに、『椿三十郎』における「若侍」達は「若大将」シリーズにおける「大学の同輩」という設定とも通底している。ジャンル映画にまつわる俳優の分配はそれだけではない。そもそも主役・杉田役に予定されていた小林桂樹もまた同様である。小林の役は、もともとは敵方の見張りであったが、三十郎らに捕捉され、押入れに閉じ込められる侍というものだ。興味深いことに、改訂以前の脚本には「見張りの男」としか書かれていたかった役が、小林が配されることで、それに「木村」という名が与えられている。小林が演じることになる木村は、捕虜でありながら、不毛な議論をする若侍達に的確な提言をする重要な役を担うことになる。たとえば、場面50「寺田の家・一室」には三十郎の真意をめぐる若侍達の議論に木村が口を挿む、次のようなくだりがある。

押入れが開いて、木村が出て来る。

木村「ちょっと失礼します、私は押入れの中でじっと聞いていたんですが、その……」

保川「貴様の出る幕かッ」

木村「今、すぐひっこみます、ただ、私もあの浪人を信用しますね」

保川「(また怒鳴ろうとする)」

木村「ま、聞いて下さい……変なことを言うようですが、奥方が御城代の御屋敷の塀を越える時に両手をついて踏み台の役を買って出ました。あの奥方のなんともいえない人柄に打たれたんですよ。それだけでもあの人がいい人だという事がわかりますよ」

保川「馬鹿を言えッあいつはな、その奥方のことを少し足りないなぞと……」

木村「それはね、誰かもおっしゃったようですが、あの人の変な癖です……
あの人^{原文どおり}は、ほめたい時でも悪口しきや言えない人なんです」

と、一礼して押入れに入る。

井坂「(保川に) それ見ろ、わかったか」

保川「わからん」(黒澤 1988: 141)

このように木村は、最初に閉じ込められた押入れを出て議論に口を挿むが、それが終わると自ら押入れに戻ることを繰り返す。それは物語を駆動させる推進力ともなっているが、それよりもコメディ・レリーフへの貢献が大きい。こうした役割は改訂前にはなかったものだ。留意すべきなのは、この小林演じる木村のキャラクターが、たとえば小林主演の『出世コースに進路を取れ』(笈正典 1961) といった「サラリーマンもの」で演じられている小林のそれと全く齟齬をきたしていないばかりか、むしろ「サラリーマンもの」の小林を想起させるようなものであるということだ。また、話の順序が前後するが、脚本の引用後半部における井坂と保川の対立もまた「若大将」シリーズの加山演じる若大将と田中の青大将との対立構図を踏襲している。要するに、『椿三十郎』における配役の妙は、たんに東宝のなかの他ジャンルの俳優たちを混合させるのみならず、「黒澤組」・「若大将シリーズ」・「サラリーマンもの」といったジャンル全体のイメージをも混合させていることにある。

実はこうした試みは、時代劇低迷を打破する策としてもともと叫ばれていたものだ。双葉十三郎は、「一九六〇年・日本映画の課題」のなかで斜陽の日本映画界に対して、「スターの数にも限度があり、その魅力にも限度があるとすれば、あとは組合わせの興味でつなぐ以外に方法はない」と提言している(双葉 1960: 59)。時代劇の閉塞が言われるなかで、黒澤もまた、その打開策を実践していたのだといえよう。それは商品性のための戦略であることは言うまでもない⁽²⁾。

次に、チャンバラ＝殺陣の場面の付加について説明したい。前述のように、山本の原作における主人公は刀を抜くことを好まない人物であり、畢竟、物語のなかで主人公の殺陣は存在しない。それは翻案である黒澤の脚本も同様である。だが、主役が『用心棒』と同じ三船に変更された際、『日々平安』は『用心棒』化された。換言すれば、温和な杉田は、粗暴な三十郎に代わった。それにより、『用心棒』で評判となった殺陣の場面が付加されることとなる。そしてその殺陣は公開前から新聞、雑誌で盛んに取り上げられ、話題となっていた。では、『用心棒』を見た観客が次作となる『椿三十郎』に期待していたものとは何だったのだろうか。もっとも、今となってはそれを正確に実証するような資料はない。だが、おそらくその近似値を示す資料となるのは、公開前の取材記事、あるいは映画紹介といった類のものであろう。それらは、ジャンル映画における観客の期待を代表しているからだ。その一つを見てみよう。以下は『椿三十郎』における撮影過程の取材記事である。「残った撮影で最も話題となっているのは、三船敏郎と仲代達矢の対決のシーン。シナリオには黒沢監督自身が『これからのふたりの決闘はとても筆では書けない』とだけ書いており、すべては同監督の胸三寸にある。これを撮影する御殿場のロケにもいっさい記者団はシャットアウトするし、タテ（殺陣）師の久世竜にも厳重なカン口令をしいている。わずかに聞き出せたことは、十秒に八人切った『用心棒』の上をいってこんどは二十秒に二十秒切るという早わざを見せなければならない」（『読売新聞』夕刊 1961 [12月5日]:10）。確認しておきたいのは次の二点である。第一に、公開する以前から、謎めかされた最後の殺陣の場面が話題とされていたこと。第二に、その殺陣が、『用心棒』のスケールを越えることが「話題」となっていたということである。後者からは、「話題」＝観客の期待の地平が殺陣にあったこと、前者からは、制作側がそれを認知したうえで興行戦略に導入していることがわかる。そうした制作と受容のあいだには、相互的コミュニケーションの潤滑的な循環がある。それはジャンル映画における理想的な関係であるといえよう。

以上から判断できることは、登場人物の改訂、殺陣の付加という脚本改訂

が、時代劇ジャンルにおける位相を周縁から中心へと移すためのものであった、ということである。1962年の日本映画における興行収入という点で、『椿三十郎』が首位を独走したことを鑑みるならば、それは当然のことであろう。もちろん、そのような自明の事実を補完することに意味はない。問題はその先にある。

3 脚本改訂検証(2)——「鞘と拔身」の主題

結論を先取りするならば、『椿三十郎』の特質もまた『用心棒』の受容と同じく、時代劇ジャンルのなかでの位相において、中心だけではない二重性を有していることにある。同時代のジャンルのなかでそのような位相に存するのは『椿三十郎』以外にはない。そのことこそが、黒澤を同時代のジャンルのなかで卓異させている所以なのだ。わたしにとって興味深いのは、『椿三十郎』においてはそれが、『用心棒』を承けた脚本改訂のなかにすでに顕在しているということである。以下、その二重性のためのいまひとつ核について検証を進めていきたい。

脚本改訂には、黒澤が付加したもうひとつのエピソードがある。かりにそれを名付けるならば、「鞘と拔身」の主題とでも呼ぶべきものである。それは、三十郎と、三十郎が救出する城代家老睦田の夫人（入江たか子）とのやりとりで交わされる台詞、そして三十郎と室戸が対決をする説話上のクライマックスを終えたあとに三十郎が口にする言葉において表される。登場人物がそれについて直接言及するのはその二回だけである。はじめは、三十郎が監禁された家老夫人を救出する際、それを目撃した見張りの侍を斬ろうとしたところを夫人が窘める場面である。

保川「こいつ！！どうしよう」

三十郎「面を知られたんだ、叩ッ斬る他ねえぜ」

(中略)

夫人「(三十郎の眼をじっと見て) 貴方はなんだかギラギラし過ぎてますね」

三十郎「ギラギラ？」

夫人「そう拔身みたいに」

三十郎「ぬきみ？」

夫人「あなたは鞘のない人……よく斬れます……でも、本当にいい刀は鞘に入っているもんなんですよ」

三十郎「……」(黒澤 1988: 129)

この場面における改訂前後の脚本を比較すると、このエピソードを挿入するために、黒澤が登場人物の再設定に腐心した後が看取される。というのも、主人公三十郎(改訂前の名前は杉田)と保川の役割が入れ替わっているからだ。以下は『日々平安』の同場面の台詞である。

保川「斬ろう……顔を知られた以上、生かしておくのはまずい」

杉田「それはそうですが、斬るのは……どうも……」

保川「また、刀を抜くな……ですか？」(黒澤 1958: 134)

つまり、改訂前に保川が言っていた台詞は、改訂後には三十郎のものに代わることが分かる。三十郎という粗暴な、家老夫人の言葉に換言すれば「拔身」の主人公への再設定にしたがい、もとより粗暴な性格とされていた保川の台詞を三十郎に割り当てたと推測されうる。そしてそれは、家老夫人が三十郎を窘める台詞、いわば「鞘と拔身」という主題を挿入するための変更であるといえよう。

この言葉は、最後の室戸との対決(殺陣)を終えたあとで、三十郎によって反復される。

井坂、無理をして言う。

「オ、お見事！」

三十郎「馬鹿野郎ッ！聞いた風な事をぬかすな！」

井坂「……」

三十郎「気をつけろッ！俺は機嫌が悪いんだ！」

一同「……」

三十郎「(室戸を見降ろし) こいつは俺にそっくりだ……拔身だ……こいつも俺も鞘に入っていない刀さ……でもな……あの奥方が言った通り、本当にいい刀は鞘に入っている……おい……手前達も大人しく鞘に入ってるよ」

と歩きだす。(黒澤 1988: 155-156)

ここで、「鞘と拔身」という隠喩の意味作用が、はじめの台詞とでは変わってくることに注意すべきである。はじめ、三十郎の粗暴さを治める性格の意味作用であった「鞘」は、この台詞においては個人が城主や藩といった共同体に収まるような「帰属」の謂いに変わっている。三十郎が「機嫌が悪い」のは、自身と同じく共同体に属さない「拔身」である室戸に対して共感を持ちながらも斬ったからである。三十郎はそのような境遇に陥らないために、若侍達に「鞘」=藩に収まっておくように忠告する。改訂前の脚本では、最終的に主人公は藩に召し抱えられるのだが、改訂後の『椿三十郎』では三十郎はそのまま去って行く。三十郎の帰属すべき「鞘」はどこにあるのか。その答えは宙吊りのままに、説話は閉じるのである。このように黒澤は、脚本改訂によって「鞘と拔身」という、いわばアイデンティティーと帰属の主題を付加したのである。

ただし、同時代の言説は、それを『椿三十郎』の本質的な問題とは捉えなかった。なぜか。それは2節の帰結、つまり、時代劇ジャンルにおける中心性ゆえにである。たとえば、同時代の言説が『椿三十郎』を紹介するときに使用するジャンル名は、それを如実に示している。たとえば、「娯楽時代劇」(『読売新聞』夕刊 1962 [1月8日]: 8)、「時代劇アクション」(『キネマ旬報』1962: 95)、「超弩級迫力巨編」(『キネマ旬報』1961: 36-37)といったもの

だ。つまりこれらのジャンル名は順に、娯楽性、アクションもの、大作という要素を『椿三十郎』の核としてラベリングしている。そのラベルによって、「鞘と拔身」というシリアスな主題は、看過あるいは隠蔽されるのである。たとえ、批評の俎上にのったにせよ、次のような扱いとなる。「『椿三十郎』の城代家老の奥方（入江たか子）は、映画で表現されている限り、単に世間知らずのお人好しにすぎないが、これが、良い刀は鞘におさまっているものです、とかなんとか、吉川英治ばりの金言を言うと、登場人物一同、ハハアなるほど、と感心する。もしかしたら、黒沢明という人の周辺に、それに似た雰囲気があるのかも知れないが、これも無邪気なものであり、そして、ドラマの自殺である」（佐藤 1962： 76）。この時評において「鞘と拔身」は、「吉川英治ばりの金言」、「無邪気」、「ドラマの自殺」と揶揄されている。この意見の是非は問題ではない。ここでは同時代にこの主題が看過されたこと、もしくはたとえ問題にされたとしても、否定的に受容されたことを見ておけばよい。

しかしながら、事後的な観点からすれば、このように「ドラマの自殺」と揶揄されたような主題の付加こそが、同時代のジャンルにおける黒澤の卓異を保証するのだということが出来る。いわば、同時代に本質的問題として受容されなかった主題こそが同時代のジャンルにおける地位を保証するという逆説が成立するのである。どういうことか。わたしは先に「鞘と拔身」の主題を本質的な問題として扱う言説は同時代にはなかったと述べた。ただ、それは「日本国内では」という保留が必要であった。日本の「外」に視点を転ずれば、「鞘と拔身」の主題の受容は、にわかに変転するのである。

それを本質的な問題として捉えたのは、西洋に黒澤を広く紹介した批評家、ドナルド・リチャーであった。リチャーの書いた『黒澤明の映画』は初版が1965年に出版され、黒澤の西洋への紹介のみならず、「作家主義批評」の代表的文献としても知られている。そのなかでリチャーは『椿三十郎』の主題を次のように説明する。「この作品のテーマは、黒澤の数多くの映画と同様、またまた幻影対真実——つまり、見かけ上のものとあるがままのもの、そして両者を混同することからくる混乱である」（リチャー 1991 [1965]： 442）。「幻想対真実」

の主題が他の黒澤映画と同様であるとリチャーが言っていることをまず確認しておきたい。次にそれが登場人物とどのように関わるのだろうか。リチャーはわたしが先に引用した最後の殺陣の後の三十郎の台詞を引き、こういつている。「三十郎が今理解したように、彼自身もまた何が幻影で何が真実かを混同していたように思われる。すなわち、架空の状況を現実として受け入れていたのがあった」（前掲書：447）。家老夫人の言った「鞘」、リチャーの言葉で言えば「真実」の概念を三十郎は取り違えていた。いわば、価値概念のアノミーのなかに三十郎はいる。リチャーは主題に関する議論を次のように締め括る。「三十郎は答えをさがし求めている。そして貴婦人は価値ある答えをひとつ、彼に教えてくれたのだった。すなわち、最大限に自分自身であること、（中略）刀を抜いてはならない。それを自分自身の本質として内部に見つけようとしている自分自身のように大切にしまっておけ」（前掲書：447）。リチャーは『椿三十郎』の主題の本質を他の黒澤作品と同じく、アイデンティティーと帰属の問題として捉えたのである。

ここでもリチャーの論の是非は問わない。問題としたいのは、内容の是非ではなく、むしろこのような言説が顕現した歴史性の方である。なぜ、日本で本質的問題として捉えられなかったことを西洋の批評家は問題にしたのか。そのコンテキストこそ重要である。前述のように、『黒澤明の映画』はたんに黒澤の西洋への紹介のみならず、「作家主義批評」という批評パラダイムの古典的な文献として知られている。では、そもそも、「作家主義批評」が有していた特徴とは何なのか。ジャネット・スタイガーは学説史的な見地から、その特徴を要約している。「作家主義批評」において「作家」の価値を保証するのは、「時間と空間の超越」(1)、「世界を見る個人的ヴィジョン」(2)、「主題の一貫性」(3)の三点である（Staiger 1985：12）。この三点の価値基準は、前述のリチャーの言説と、如いては「鞘と拔身」の主題と通底している。たとえば、三十郎のアイデンティティーにかんする考察は(2)に、そしてその「ヴィジョン」は、日本特有の時代劇ジャンルという「時空間」の制限を「超越」する(1)。さらには、そのような黒澤の「主題」はリチャーによれば「一貫」してい

る(3)からである。これにより、黒澤は「作家」としての価値が保証されるのである。

『椿三十郎』は「外」からの視点で見ればこのような評価となる。そしてこの「外」からの評価、いわば「作家」としての価値こそ、同時代の「内」なるジャンルのなかで標榜されていた一つの制作の指針であった。いわばジャンルの「超越」は翻って、いまいちどジャンルに還元されるのである。それは、『椿三十郎』以後の時代劇の代表的作品を見てみれば明確になる。冒頭で述べたとおり、『椿三十郎』以後、「残酷時代劇」が流行したと言われる。興味深いことに、『椿三十郎』直後に、「外」から評価された作品がいわゆる「残酷時代劇」と呼ばれるジャンルの代表作品であったことだ。松竹の『切腹』(小林正樹 1962)もしくは東映の『武士道残酷物語』(今井正 1963)である。前者はカンヌ映画祭で審査員特別賞、後者はベルリン・グランプリ金熊賞を受賞している。両者に共通しているのは、凄惨なまでの残酷描写を特徴としていることだ。

しかしながら、時代劇ジャンルのパラダイムによって両者を括ることは、「外」から評価された理由を見えにくくさせる。それを正確に捉えようとするならば、一度「残酷」から離れ、両者の物語構造を抽出するのがよい。たとえば、『切腹』のプロットは次のようなものである。主人公の娘婿の浪人は、妻子が病気である。娘婿はある日、家老の家の庭で切腹をしたいと嘆願する。その行動は、追い払われるおり、家族のための金品が得られるという思案のもとになされたものだが、情のない家老は実際に切腹を強要する。主人公はその仇を討つべく、家老宅に乗り込むが、主人公もまた、屈服し、切腹させられるという物語である。また『武士道残酷時代劇』は、現代のサラリーマンが婚約者の自殺を契機に、自身の先祖六代の系譜を回想するという物語である。原作が『被虐の系譜』とあるように、それは、忠義という名の元に被虐的な人生を歩んだ先祖の歴史が綿々と綴られる。そして最後に主人公の婚約者の自殺もまた上司によるものであることが明らかになる。両者に共通しているのは、封建社会、換言すれば共同体の論理に抑圧される個人という対立構図の考察である。つまりそれは、とりもなおさず、『椿三十郎』におけるアイデンティティと

帰属の主題を反復し、如いては「作家主義批評」の基準（1）へと近付くものである。とくに後者は、主人公が過去の物語、すなわち時代劇が、現代に通底するという説話形式を採用することで、「時間と空間の超越」（3）を強調している。もはや、この二作品が標榜としていたのが黒澤時代劇の「残酷」性などではなく、「鞘と抜刀」的なもの、いわば、時代劇ジャンルの超越にあったことはさらなる贅言を要する必要もないだろう（3）。

お わ り に

以上、脚本改訂の検証から、『椿三十郎』が同時代における時代劇ジャンルのなかで一方で中心にありつつも、他方で同時にそれを超越するという二重性を有していることを見てきた。もちろんそれは言葉として矛盾している。内にありながら外にあるといったことはあり得ないからだ。だが、その矛盾が両立する位相こそが、黒澤がジャンルのなかで卓越性を持ち得る「場」となっていたのである。とはいえ、こうした黒澤のジャンルに対する試みが語られることはなかった。冒頭で述べたように『椿三十郎』は、日本映画史においてひとつの分水嶺をなす。そのような分水嶺たる作品を問い直すことは、畢竟、その先に日本映画史の再考をも促すことに繋がるのではないか。そのような希望的観測を最後に、論を閉じることにしたい。

註

- (1) 『用心棒』とジャンルの関係の詳細については、拙稿『用心棒とジャンル』（橋本2005）を参照していただきたい。
- (2) ただし、双葉の提言の帰結は、スター俳優の「専属性の廃止」にあるので、黒澤の方法が、提言の直接の実践となっているわけではない。しかしながら、時代劇と現代劇という二分律のない東宝という会社の特性を生かした黒澤のスター俳優の混合策は、提言の敷衍でありつつも、十分に、観客が期待するスターの「組合わせの興味」に訴えかけるものとなっている。
- (3) 『椿三十郎』は、カンヌ、ヴェネチアといった国外の映画祭で賞を得ているわけではない。そのため、黒澤が国内の興行的成功のみを目指して制作された映画で

あるというのが大方の見解である。たとえば津村秀夫は、「詩魂の衰えを惜しむ」という表題で『椿三十郎』を評するなか、「通俗化が目立っている」、「こんな無内容のものを一年一作の彼が撮るのは惜しい」と批判している（津村 1962: 9）。ここではまさしく、ジャンルの中心性が超越的主題を覆い隠しているといえよう。

文献

- 双葉十三郎 1960「一九六〇年・日本映画の課題」『キネマ旬報』通巻 249 号, 58-61 頁。
- 藤本真澄・松山英夫・坪井 与・白井昌夫・山根啓司・萩 昌弘 1962「大作とはなにか」『キネマ旬報』通巻 305 号, 36-43 頁。
- 橋本 淳 2005「『用心棒』とジャンル」『美学論究』第 20 編, 関西学院大学文学部美学研究室, 49-64 頁。
- 堀川弘通 2000『評伝黒澤明』毎日新聞社。
- 岩崎 昶「一九六一年・日本映画の課題」『キネマ旬報』通巻 275 号, 44-47 頁。
- 伊沢 淳・蜷川道雄・高橋英一・大橋重勇 1961「ことしの映画界を討論する」『キネマ旬報』通巻 301 号, 46-52 頁。
- 黒澤 明 1958「日々平安」『映画評論』第 15 巻第 9 号, 126 頁-158 頁。
- 1988『全集黒澤明第 5 巻』岩波書店。
- 大井廣介 1995『ちゃんばら藝術史』深夜業書社。
- Richie, Donald. 1981 [1965] *The Films of Akira Kurosawa*. (=1991 三木宮彦訳『黒澤明の映画』社会思想社。)
- 佐藤忠男 1962「刀にまつわるヒロイズム《椿三十郎》」『映画芸術』通巻 173 号, 76-77 頁。
- 1995『日本映画史第 3 巻』岩波書店。
- Staiger, Janet. 1985 “The Politics of Film Canon,” *Cinema Journal* 24, No 3.
- Yoshimoto, Mitsuhiro. 2000 *KUROSAWA: Film Studies and Japanese Cinema*. Duke University Press.
- 津村秀夫 1962「詩魂の衰えを惜しむ」『朝日新聞』朝刊 [1 月 4 日], 9 頁。
- 山本周五郎 1965『日日平安』新潮社。
- 1961『キネマ旬報』通巻 301 号。
- 1962『キネマ旬報』通巻 303 号。
- 1961『読売新聞』12 月 5 日夕刊。
- 1962『読売新聞』1 月 8 日夕刊。